

Das A.B.C. der Klangrede I

Geltung, Gesundheit, Gemüt und Geheimschrift: Bauabschnitte zu einem merkwürdigen Gedankengebilde zu den kulturgeschichtlichen Voraussetzungen einer "Musica Poetica"

Seit jeher erfüllen Gottes irdische Stellvertreter eine heikle Aufgabe im christlichen Abendland. Auf der Schwelle zum 15. Jahrhundert ist die Sache besonders schwierig: Rivalisierende Gegenpäpste und unverhoffte Absetzungsprozesse behindern die Amtsgeschäfte, und im Abseits innerkirchlicher Kontroversen schießt unter den Gläubigen eine gefährliche Freidenkerei ins Kraut. Vom November des Jahres 1414 an soll alles anders werden: Die vornehmsten kirchlichen Würdenträger treffen sich mit den weltlichen Herren in Konstanz zu einem Konzil, das die entscheidenden Probleme ein für allemal lösen soll.

Große Themen erfordern ihre Zeit, und so blüht den Angestellten der Kurie und den akademischen Beratern der Päpste vorerst eine unbefristete Auszeit. Einer von ihnen ist der apostolische Sekretär Gianfrancesco Poggio Bracciolini aus Rom. Weil dem gebürtigen Arretiner der Sinn aber nicht nach Müßiggang steht, begibt er sich auf eine ausgiebige Bildungsreise in die bedeutendsten Klosterbibliotheken Deutschlands und Frankreichs, wo er seit langem verschollene Quellen zur römischen Antike vermutet. Der Verdacht bestätigt sich, und am Ende soll die Ausbeute seiner Expedition den Fortgang europäischer Geschichte nachhaltiger beeinflussen als die Ergebnisse des Konstanzer Konzils: Das italienische Publikum quittiert Bracciolinis Veröffentlichungen mit einer beispiellosen Lesebegeisterung. Nachdem dann – rund fünfzig Jahre später – auch noch zahllose griechische Gelehrte als Folge der Eroberung Konstantinopels durch die Türken mit einer großen Menge altgriechischer Texte im Gepäck auf italienischen Boden fliehen, ist Italien besser als irgend ein anderes europäisches Land mit dem Gedankengut der Antike versorgt. Der Effekt ist unübersehbar: Die Bildungselite der Halbinsel begeistert sich für eine „wertefreien Forschung“ nach aristotelischem Vorbild, und zahllose Gelehrte beginnen, die Welt nach pythagoräischem Muster neu zu vermessen. Maler entdecken die Wunderwelt zentralperspektivischer Darstellungen und viele Literaten wenden sich den Tragödien von Euripides und den Epen Homers zu. Der neue Trend in Forschung und Lehre generiert auch ein aktualisiertes Bild vom Menschen selbst und seiner Rolle in der Gesellschaft: Den „Humanismus“.

Die Kernformel des humanistischen „Wirgefühls“ beruht auf einer verbindenden Geistigkeit, deren Umgangston sich nach den Spielregeln klassischer Dialektik ausrichtet, und zu deren wichtigsten Instrumenten eine – im ciceronischen Sinn gepflegte – rhetorische Sprache gehört.

Wer als Musiker vor diesem Wertewandel bestehen will, muss sein Handwerk neu erlernen. Auch wenn die Quellenlage zur antiken Musik spärlicher ausfällt als zu anderen Kunstgattungen, eröffnen sinnfällige Analogien zwischen Musik und Sprache auch Tonkünstlern ein Tor zum Paradigmenwechsel. Im Jahr 1492 plädiert der Mailänder Musikgelehrte Franchini Gafuri erstmals für eine Aufwertung des Textbezuges in der Vokalmusik seiner Zeit.ⁱ Schon der spätantike Rhetoriklehrer Quintilian wusste von sinnfälligen Wechselbeziehungen zwischen „*Sonus*“ und „*Compositio*“ (Klang und Aufbau) literarischer Formen.ⁱⁱ Umgekehrt haben sich seit dem hohen Mittelalter immer wieder Rückschlüsse von den musikalischen „*colores ad pulchritudinem consonantiarum*“ auf die „*colores rhetorici ad pulchritudinem sententiarum*“ in der Redekunst bewährt.ⁱⁱⁱ

Die Renaissance dieser Erkenntnisse generiert im Europa des 16. Jahrhunderts Stürme der Begeisterung für eine literarisch-musikalische Paarbeziehung, die unter dem Doppelnamen „*Musica Poetica*“ von 1548 an^{iv} in vielen musikalischen Zentren des Kontinents Einzug hält. Allerdings fallen ihre Effekte ähnlich divergent aus wie die Voraussetzungen, auf die sie in den unterschiedlichen Kulturmetropolen stößt.

In Italien dienen „*recitar cantando*“ und „*cantar recitando*“^v zunächst als Instrumente der Deklamation von antiken Dramen, bevor sie schließlich zu Geburtshelfern einer unerhörten, neuen Gattung namens „Oper“ avancieren. Hier geht es – wie im Fall der rhetorischen „*Psychagogie*“^{vi} – um die suggestive Qualität von Musik, seelische Zustände zu beeinflussen. Der Prolog aus Monteverdis „*Orfeo*“ gibt Frau Musica im Jahr 1607 die Gelegenheit zu einer ausführlichen Selbstcharakteristik: „*Ich bin die Musik, die mit ihren lieblichen Tönen dem verwirrten Herzen Ruhe spendet. Bald zu edlem Zorn, bald zur Liebe vermag ich selbst zu Eis erstarrte Sinne zu entfachen.*“^{vii} Je stärker die Musik in die Seelenwelt des Publikums vorzudringen vermag, umso mehr begeistert sie mit den „*Galenisten*“ auch eine besondere Fraktion unter Medizinern. Ihre Lehre beruht auf Erkenntnissen des spätantiken Arztes Galenos v. Pergamon, und für das rätselhafte Charisma von Monteverdis „*Musica*“ haben die Gemütsdoktoren schnell eine einleuchtende Erklärung: Die Affekte, denen der menschliche Geist unterworfen ist, beruhen auf der Balance von vier Körpersäften, und die lässt sich durch Musikgenuss offenbar besonders gut beeinflussen. Das Gedankengebäude von den vier Säften und den vier dazugehörigen Temperamenten beeindruckt wiederum die Musiker. Und so norden sie den Kompass ihrer künstlerischen Positionen über die gesamte Epoche am liebsten nach einem affektiven Raster aus „*Sanguinikern*“, „*Phlegmatikern*“, „*Melancholikern*“ und „*Cholerikern*“.

Nördlich der Alpen fußt die besondere Begeisterung für den sprechenden Charakter von Musik aber häufig auch auf einem sehr einfachen Nebenaspekt. Als hier nämlich von etwa 1580 an die „*Musica*“ an zahlreichen Universitäten aus dem Fächerkanon der „*Septem artes liberales*“, zu verschwinden droht, gefährdet dieser Umstand die akademische Würde der Musik – und die Arbeitsplätze der Musikprofessoren. Unter diesem Aspekt erscheinen die Hinweise auf Verflechtungen zwischen Tondichtung und klassischer Rhetorik, denen wir etwa im Werk Joachim Burmeisters^{viii} wiederholt begegnen, bisweilen wie eine gezielte Strategie zur Ehrenrettung des Genres.^{ix} Insbesondere deutsche Lehrwerke des 17. Jahrhunderts führen musikalische Phänomene dermaßen geradlinig auf rhetorische Grundfiguren zurück, dass sie sich ohne Weiteres wie eine katalogisierte „*Ratgeberliteratur*“ für angehende Komponisten lesen lassen, oder wie eine „*Bauanleitung für wirkungsvolle Stücke*“.^x

Die Liaison zwischen Wort und Musik etabliert sich innerhalb der Epoche zu einem so selbstverständlichen Doppel, dass selbst tollkühne Übertragungen zwischen Melodiefloskeln und semantischen Bedeutungsebenen ohne Weiteres möglich erscheinen. Auch wenn Giovanni Battista della Portas Idee, Tonfolgen als Mittel einer Geheimsprache einzusetzen,^{xi} näher an den Mitteln einer spielerischen Kombinatorik als an klassischer Poesie gebaut ist, wären die musikalischen Kryptogramme, die August II. von Braunschweig-Lüneburg um 1620 zu Papier bringt,^{xii} ohne den Kontext einer „rhetorisch“ ausgebildeten Musikergeneration ebenso wenig denkbar wie die Entwürfe Gottfried Wilhelm Leibnizs zu seiner musikalischen Kunstsprache.^{xiii}

Wie komplex die Voraussetzungen zur „*Musica Poetica*“ auch immer erscheinen mögen, und wie stark die dazugehörigen Systemtheorien voneinander abweichen, so viel steht fest: Aus „*heiterem Himmel*“ ist der Einfall, die „*Sprache zur Grundlage der Musik zu machen*“, ganz sicher nicht gefallen – wie Nicolaus Harnoncourt^{xiv} behauptet.

Im Jahr 1548 erscheint in Hof europaweit erstmals ein Buch mit dem Titel „*Musica Poetica*“. Autor des Lehrwerks ist der fränkische Pädagoge Heinrich Faber. Den Hintergrund seiner Buchpremiere bildet die folgenschwere Erkenntnis, dass Musik und Poesie, Tonkunst und Literatur sich seit Jahrtausenden dasselbe Betätigungsfeld teilen. Schon Aristophanes hatte im fünften vorchristlichen Jahrhundert mit Komödien von sich reden gemacht, deren Text die Laute von Fröschen, Wespen oder Vögeln mit den Phonemen gesprochener Sprache zu verbinden vermochte.

Der dramaturgische Mehrwert solcher Libretti bestand darin, dass in ihnen ein Klang „*dergestalt ausgedrückt wird, dass ihr Gegenstand wahrgenommen werden kann, als sei er gerade geschehen*“,^{xv} wie der Lateinlehrer Hans Susenbrot 1566 es in seinem „*Epitome Tropicorum*“ subsumiert. Mit dem Begriff „*Hypotyposis*“ gibt der Altphilologe dem Effekt lautmalerischer Dichtung zwar einen einigermaßen sperrigen Namen, aber es dauert nicht lange, bis Musiker auch den spielerischen Reiz der Figur entdecken. Joachim Burmeister gehört zu den ersten: „*Eine Hypotyposis ist jene Verzierung, durch die die Bedeutung des Textes so verdeutlicht wird, dass die leblosen Worte des vorhandenen Textes belebt zu werden scheinen*.“^{xvi} Die Erkenntnis aus dem hohen Norden Deutschlands deckt sich mit den Beobachtungen des venezianischen Komponisten Gioseffo Zarlino, für den die Tonkunst ohnehin seit je unverkennbare Züge einer „*imitazione della natura*“^{xvii} trägt. Die Komponisten der folgenden Dekaden erfüllen die Bedingungen musikalischer Lautmalerei mit erstaunlicher Leichtigkeit. Allein die Namen, mit denen sie ihr Wissen um den Effekt kanonisieren, sind einem gewissen Wandel unterworfen: Athanasius Kircher nennt es etwa eine „*Assimilatio*“, sobald „*einzelne Stimmen verschiedene Dinge aus dem Text wiedergeben*“^{xviii}, und bei Mauritius Vogt heißt das Stilmittel lautmalerischer Nachahmung dann „*Mimesis*“.^{xix}

Wie sich die Instrumente tonreicher Onomatopoesie auch immer nennen mögen: Ohne musikalische Nachbildungen von Geschützdonner und Trommelwirbel, gellenden Militärfleuten, herzerweichendem Wehgeschrei oder knarrenden Treppenstufen wären die musikalischen „*Battaglie*“ der Epoche ebenso wenig denkbar gewesen wie Johann Jacob Frobergers „*Allemande faite en passant le Rhin dans une marque en grand péril*“ oder Johann Kuhnaus „*Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*“. Die programmatische Lautmalerei avanciert vom 17. Jahrhundert an zum unangefochtenen Liebling mehrerer Komponistengenerationen.

Noch Johann Sebastian Bach versinnbildlicht in seiner Matthäuspassion die Worte „*und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stück, von oben an, bis unten aus. Und die Erde erbebete...*“^{xx} durch reißende „*Tiraten*“ und einen zitternden „*Bombus*“ im Bass. Und sein altersgleicher Zeitgenosse Georg Fr. Händel lässt den Chor der Israeliten in dem Oratorium „*Israel in Egypt*“ von lästigen Sechzehntelrotationen durchkreuzen, als es gilt, eine musikalische Metapher für die Aufdringlichkeit der Fliegen und Mücken zu finden, die das Volk Israel unbändig bei ihrem Exodus begleiten. So eindrucksvoll die meisten Komponisten des Barock den lautmalerischen Anteil unter ihren musikalischen Figuren auch beherrschen, und so symptomatisch uns das Verfahren selbst als Mittel barocker Musikprogrammatisierung vorkommen mag: Mit den gesteigerten Möglichkeiten einer „*Hypotyposis*“ ergeben sich auch unübersehbare Probleme, und längst nicht jeder Zeitgenosse Bachs oder Händels war uneingeschränkt glücklich damit.

Bei Johann Mattheson lesen wir: „*Die Music / als ein Kind des Himmels [...] weiß von keinem entsetzlichen Gewühl / von keinem [...] Brausen und Brechen. [...] Dennoch könnte / meines Erachtens / die Vocal-Music mit niederträchtigen Dingen / die contra dignitatem musicam lauffen / als mit Fliegen / Bremsen / Hummeln / Käfern / und anderem Ungezieffer / wohl verschont bleiben*.“^{xxi}

Das Problem sieht Mattheson nicht nur in der Banalisierung der Musik selbst, sondern vor allem im Zerbrechen ihrer Affektebene durch eine allzu eifertige Liaison mit der Trivialität einer bloßen Geräuschkulisse. Im Fall von Frobergers „*Allemande faite en passant le Rhin*“ erkennt er sogar Züge einer unfreiwilligen Komik: „*Von dem sonst so berühmten Froberger habe ich eine Allemande / die seine gefährliche Reise auf dem Rhein abmahlen soll. [...] Es beträgt die Auslegung dieser Allemande fast einen halben Bogen: [...] sie ist sehr poßirlich zu lesen / und hat es doch nicht sollen seyn*.“^{xxii}

Mit Pfeil und Bogen: Der Streit um musikalische Symbole

Von den klangrhetorischen Zeichen und ihrer Interpretation

Wer etwas zu erzählen hat, der sollte zuallererst in der Lage sein, den Gegenstand seines Berichtes möglichst plastisch zu beschreiben. Solche Beschreibungen gelten in der Klangrede des Barock als klare Anlässe zum Gebrauch einer lautmalerischen Floskel, wie sie die Kataloge zur musikalischen Figurenlehre in vielfältiger Weise unter Schlagworten wie „*Assimilatio*“ oder „*Mimesis*“ offerieren.^{xxiii}

Wem darüber hinaus an der seelischen Anteilnahme seiner Hörer gelegen ist, dem hilft erst ein Exkurs in jene hintergründig suggestiven Erzählebenen weiter, die Platons Rhetoriklehre etwa unter dem Begriff der „*Psychagogie*“^{xxiv} subsumiert. Für Klangredner des 17. Jahrhunderts lohnt sich der Aufwand allemal, denn wenn wir dem Wortlaut aus dem Prolog von Monteverdis „*Orfeo*“ glauben, dann besteht gerade in dieser unterschweligen Beeinflussung des Hörerkreises der schlagende Effekt einer geglückten „*Favola in Musica*“: „*Ich bin die Musik, die mit ihren lieblichen Tönen dem verwirrten Herzen Ruhe gibt. / Bald zu edlem Zorn, bald zur Liebe vermag ich selbst zu Eis erstarre Sinne zu entfachen. / Singend zum Klang der goldenen Zither entzücke ich zuweilen das Ohr des Sterblichen / und erwecke in der Seele die Freude an den klangvollen Harmonien der Himmelsleier.*“^{xxv}

Selbst wenn Frau Musica grundsätzlich ein suggestiverer Tonfall in die Wiege gelegt worden sein mag als anderen sprachbegabten Geschöpfen, bietet die bloße Imitation von Naturlauten und Umweltgeräuschen aus ihrem Munde noch lange keine realistische Aussicht auf seelische Frühlingsgefühle oder eine erfolgversprechende Herztherapie. Um sich nachhaltig ins Innenleben der lauschenden Klientel einzuklinken, muss sie raffinierter vorgehen.

Monteverdi weiß das. Auf der Suche nach geeigneten Mitteln, die entscheidenden Seelenregungen vom musikalischen Spielfeld auf das Publikum zu übertragen, macht er eine folgenschwere Entdeckung: Musikalische Bewegungen korrespondieren unmittelbar mit dem menschlichen Gemüt. Schnelle Tempi und abrupte Schläge identifiziert er etwa eindeutig als Ausdruck des „*Zornes*“. Er unterteilt daraufhin lange Töne im Notentext in viele kurze, jähe Repetitionen, wo immer ihm an der suggestiven Übermittlung zorniger Gemütszustände gelegen ist. Das Resultat erscheint ihm schließlich selbst so überzeugend, dass er dem klangrhetorischen Effekt mit dem Wort „*Stile concitato*“ einen festen Begriff widmet. Die Abstraktionsleistung ist unübersehbar: Bei Monteverdis Darstellung von Zorn und Raserei geht es nicht um Reproduktionen außermusikalischer Laute, sondern um die Übertragung einer psychischen Befindlichkeit und ihrer ganz spezifischen Energie in das Genre der Tondichtung.

Sein Enkelschüler und Schütz-Vertrauter, der Sänger und Komponist Christoph Bernhard aus Dresden abstrahiert im Sinne des geistigen Ahnen weiter: Die Zerbrechung bewährter Melodiegesetzmäßigkeiten erfordert Mut – oder Not (etwas Genaueres schreibt er nicht). Und so reüssieren bei ihm bislang verbotene chromatische Gänge und Sprünge in ungewöhnlichen, verminderten oder übermäßigen Intervallen – als Sonderausstattung eines „*Stylo luxuriante communi*“ – unter den Bezeichnungen „*Saltus Duriusculus*“ und „*Passus Duriusculus*“^{xxvi} zu Symbolen einer umstandslos identifizierbaren psychischen Ausnahmesituation.

Genau genommen atmen bereits jene „*lange[n] geschwinde[n] Läuflin / so gradatim gemacht werden*“ und unter dem Namen „*Tirata*“ 1619 durch das *Clavier* des Musikgelehrten Michael Praetorius „...*hinauff oder herunter lauffen*“, diesen Geist von psychotechnischer Abstraktion. Denn ganz gleich, ob wir das Wort „*Tirata*“ – mit Sebastien de Brossard – nun als „*Zug*“^{xxvii} verstehen, oder – mit Johann Mattheson – eher als „*Schuss*“ oder „*Pfeilwurf*“^{xxviii}: Auch hier geht es nicht um Lautmalerei im herkömmlichen Sinn (üblicherweise verursachen weder Züge noch Pfeile oder Gewehrketten je das Geräusch einer Tonleiter), sondern um die musikalische Reflexion einer affektiven Energie.

Trotzdem brandmarkt der Augenblick, in dem Johann Mattheson mit seinem Pfeil gegen Brossard und dessen Bild von der „*Tirata*“ antritt, einen entscheidenden Wendepunkt in der ansonsten noch so heilen Welt der „*Musica Poetica*“. Laut Mattheson bezeichnet die „*Tirata* [...] *eigentlich einen Schuß oder Pfeilwurf, nicht aber, wie die meisten Ausleger wollen, einen Zug oder Strich* [...], *weil die Stimme nicht bloßhin gezogen oder gestrichen wird, sondern mit Macht herauf oder herunter schießet, und ein gar schnelles Schleuffen* [...] *anstellet.* [...] *Daher ich denn das gemächliche Auf- und Niederziehen der Sing-Leiter (Scalae) in lauter halben Schlägen mit diesem Tiraten-Rahmen kaum belegen kan, wie Brossard, und einige seiner Jünger thun, ohne ihn zu nennen: indem dabey weder schleuffen noch lauffen, weder Zug noch Strich, vielweniger etwas, das einen Spieß-Schuß, Pfeil-Wurff oder dergleichen ähnlich wäre, sondern ein ganz spanischer Gang, Fuß vor Fuß zu erblicken ist.*“^{xxix}

Das Gefecht um die Korrektheit bei der Erfassung intentionaler Sinnbilder ist eröffnet. Weitreichender als der Konflikt selbst ist hier die Erkenntnis, dass längst nicht überall, wo sich die „*Musica Poetica*“ als gängige Wahrnehmungsform von Musik etabliert hat, dieselben Rezeptionsmuster herrschen, und dass die Semantik klangrednerischer Morpheme damit unversehens zum Problemkind der Epoche wird.

Drastischer als im Diskurs um die „*Tirata*“ und ihre Absicht weichen die Meinungen im Fall der „*Acciaccatur*“ voneinander ab. Im Jahr 1708 stellt der Venezianische Cembalist Francesco Gasparini unter diesem sperrigen Namen erstmals eine musikalische Figur vor, die Cembalisten beim akkordischen Spiel den Gebrauch fremder, dissonanter Töne erlaubt.^{xxx} Zwanzig Jahre später importiert Johann David Heinichen die Idee nach Deutschland.^{xxxi} Das Wortungetüm „*Acciaccatura*“ selbst erläutert er mit einem starken Stimmungsbild: „*Acciaccare heisset eigentlich in welscher Sprache: Zermalmen, zerquetschen oder etwas mit Gewalt gegen einander stossen.*“ Johann Gottfried Walther leitet die Vokabel vier Jahre nach Heinichen dann vom italienischen Wort „*acciaccio*“ ab, was bei ihm zu deutsch so viel heißt wie „*überflüßig*“, und der „*Acciaccatur*“ auf diese Weise einen vollkommen anderen Unterton beschert, als ihn die Leser von Heinichen kennen.^{xxxii}

Auch hier ist es Mattheson, der seine Finger mit besonderer Begeisterung in die etymologische Wunde legt: „Obbebelobter Teutscher Verfasser [nämlich Heinichen] ist der Meinung, das Wort *Acciacatura* komme her vom *Zermalmen und Zerquetschen*. Behüte Gott für beissenden, zermalmenden Manieren! Walther hergegen schreibt, es entstehe von *Acciaccio*, welches überflüßig oder übrig heisse. Es ist ein selbst-gemachtes Kunst-Wort, und findet sich in keinem *Veneroni*;^{xxxiii} wie mich denn deucht, daß der gantze *Zierrath*, in so fern er etwas eignes seyn soll, samt den angeführten seichten Wort-Forschungen, sowol einer Seits viel überflüßiges, als andern Theils nicht wenig mangelhaftes darlege.“ Und da er die *Acciacatur* selbst offensichtlich sowieso nicht sonderlich gut leiden kann, holt er auch hier wieder zu einem launigen Schlag gegen die Kollegen aus: „Warum soll man aber das Ding so weit herholen? Heißt nicht *Accia* ein Bindfaden, und kann nicht *Acciacatura* mit besserm Rechte eine Verbindung bedeuten, als eine *Zerquetschung* oder einen *Überfluß*? Da nemlich mittelst eines solchen *Mordants* die *Vollstimmigkeit* der *Clavier-Griffe* desto fester und näher verbunden, oder so zu reden mit einander verknüpffet wird.^{xxxiv}

Es dauert nicht lange, bis sich der erste Schriftsteller findet, der den amüsierten Tonfall zwischen Matthesons Zeilen überliest und dessen heiter-ironische Definition mit dem ganzen Ernst eines wohlmeinenden Historikers ins Buch der Musikgeschichte einschreibt.^{xxxv}

Kaum eine Sparte der Musikwissenschaft widmet sich in vergleichbarer Weise je variableren Sinnbildern und austauschbareren Phänomenen wie die Semantik der Klangrede. Und die Kette der Verwechslungen reißt noch im 20. Jahrhundert nicht ab: Zwei musikhretische Figuren sorgen seit vielen Jahrzehnten für anhaltende Missverständnisse. Abfallende Notenpaare liest die einschlägige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts etwa gern als „*Seufzer*“, oder eben lateinisch als „*Suspiratio*“-Motive. Zugegeben: Hier besteht tatsächlich eine hörbare lautmalerische Verwandtschaft mit den Phonemen menschlichen Seufzens. Tatsächlich handelt es sich in den allermeisten dieser Fälle aber um schlichte Vorhaltbildungen mit Auflösungen. Solche Vorgänge bezeichnen die Werke zur musikalischen Figurenlehre im 17. und 18. Jahrhundert aber landläufig noch als „*Commissurae Directae*“ oder „*Transiti Irregulari*“. Keiner dieser Begriffe ließe sich auch nur näherungsweise mit dem deutschen Wort „*Seufzermotiv*“ übersetzen. Aber auch die Nomenklatur der Figurenlehre im musikalischen Barock kennt die „*Suspiratio*“ als Klangeredevokabel, nur eben ganz anders: in einem Zeitraum zwischen Athanasius Kirchers „*Musurgia*“ (Rom 1650) und Johann Gottfried Walthers „*Musicalischem Lexikon*“ (Leipzig 1732) bezeichnen „*Suspirationes*“ einvernehmlich schlichte Pausen im Gesang. Nach Meinung Kirchers drücken sie in dieser Gestalt (und nicht etwa in derjenigen, melodisch abfallender Notenpaare) „*Affekte von Stöhnen und Seufzen aus*“.^{xxxvi}

Den folgenschwersten Fall von sinnentstellendem Gebrauch einer musikhretischen Figur bietet aber das Beispiel des „*Chiasmus*“. Ursprünglich leiten sich „*Chiasmen*“ von der Gestalt des griechischen „*Chi*“ ab und beschreiben eine Gliederung von Verlaufsformen nach dem Muster „*a-b-b-a*“.^{xxxvii} Die Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhundert erwähnt die Übertragung dieser Figur in einen klangrednerischen Topos aber mit keiner Silbe, und es scheint, als ob – nach den mehr oder weniger wohlmeinenden Anläufen Albert Schweitzers^{xxxviii} und Arnold Scherings^{xxxix} – 1966 erst der evangelische Theologe Friedrich Smend^{xl} auf den Plan treten musste, um den Begriff des „*Chiasmus*“ als „*Symbol des Kreuzes*“ für die Exegese geistlicher Barockmusik eigens neu zu erfinden. Wenn Mattheson das gewusst hätte...

Messanza: Lauter klangvolle Rohkost

Ein *Quotlibet* von *allerley Kräutern* aus der Küche des Herrn Praetorius

Jemandem eine Etikette mit der Aufschrift „*barock*“ anzuheften, galt durchaus nicht zu allen Zeiten als Kompliment. Als Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy 1788 bei der Arbeit an seiner „*Encyclopédie méthodique*“ nach einem geeigneten Wort für die künstlerischen Leistungen der Generation seiner Großväter sucht, ist die „*nuance de bizarre*“^{xli} – die artifizielle „*Spielart des Abwegigen*“ – noch der freundlichste Begriff, der ihm einfällt. Die Erscheinungsformen von sinnlichem Prunk brandmarkt er ebenso wie alle Wucherungen eines rhetorischen Überschwangs, dessen Wortführer sich die entscheidende „*Lizenz zum Regelverstoß*“^{xliii} am liebsten immer wieder selbst erteilen, und so allmählich in allen Kunstsparten ein gigantisches Terrain des „*Ingeniösen*“ und „*absichtsvoll Artistischen*“ beackern. Angestachelt durch ihr unersättliches Streben nach Lebendigkeit und Bewegung hatten die Architekten der Kulturlandschaft des 17. und frühen 18. Jahrhunderts alle selbstgenügsam symmetrischen Konstruktionen der Renaissance gesprengt. Aus der Sicht ihrer Kritiker erscheinen die Leistungen der Epoche wie „*der hässliche Auswuchs einer als vollkommen gedachten Perle der Kunst*“^{xliiii} und von diesem Standpunkt aus ist der Weg zum Wort „*barock*“ allenfalls einen Steinwurf entfernt.

Die Portugiesische Sprache bezeichnet mit der Vokabel „*barocco*“ nämlich das schiefrunde Äußere sonderbar geformter Perlen. Das weiß auch der Basler Kulturhistoriker Jakob Burckhardt, als er die Vokabel 1855 zum ersten Mal mit der Ära vor Quatremère de Quincy in Verbindung bringt.^{xliv} Offenbar hat der Vorsprung an Jahren, der ihn von der Epoche trennt, seinen Urteilssinn aber milde gestimmt. Barocke Schiefriendheit gilt zu seiner Zeit längst nicht mehr als Ausdruck ästhetischer Dekadenz, sondern „*abgesehen von aller Decoration*“ in erster Linie als „*bedeutend und mächtig in der Wirkung*“.^{xlv}

Die Eigenheiten der Ära haben auch vor der Musik nicht Halt gemacht. Auf der Grundlage der Affektenlehre ist nach 1600 europaweit eine neue, individuelle Leidenschaftlichkeit an die Stelle des einvernehmlichen Musizierens im Verbund homogener Stimmwerke gerückt. Gefragt ist nicht mehr das friedliche Miteinander von Angehörigen gleicher Instrumentenfamilien, sondern das offene Gegeneinander konzertierender Partien. „*Der Reiz besteht dabei nicht so sehr in dem Kunstwerk selbst, als in der Verschiedenheit [der wettstreitenden Stimmen]: Auf Deutsch heißt [diese Form] „Concert“*“.^{xlvi}

Seit dem hohen 16. Jahrhundert entstehen im Dienst individualisierter solistischer Ausdrucksmöglichkeiten zahllose Instrumentalschulen, die ihre Scholaren so früh wie möglich in die Kunst des freien Verzieren einweisen.

Die Vielfalt ornamentaler Muster selbst und die diversen Namen, die sich für das Grundphänomen „*Verzierung*“ im Laufe des 17. Jahrhunderts mit Begriffen wie „*Colloratura*“, „*Embellishment*“, „*Manier*“ oder „*Glosa*“ in den verschiedenen Sprachregionen Europas etabliert haben, machen deutlich, dass es hier nicht um die vorübergehende Dekorierlaune eines wunderlichen Weltgeistes geht, sondern um eine tragende Säule musikalischer Praxis.

Der treffende Gebrauch improvisierter Verzierungen gilt als entscheidendes Mittel einer unmittelbaren, spontanen Klangrede. Insofern beschäftigt die Frage nach dem ornamentalen Charakter klangrhetorischer Muster und ihrer Wirkung auch weite Teile des Schrifttums zur Figurenlehre. Von einem schematisierten Tabularium im Sinne der „*wesentlichen Manieren*“ des 18. Jahrhunderts ist die „*Musica Poetica*“ aber weit entfernt: Hier geht es nicht um die Verfügbarkeit ornamentaler Versatzstücke, sondern um Individualität und Anmut der freien Rede. Der offensichtliche Mangel an benennbaren Rastern und schablonierenden Formeln führt – bei aller Begeisterung – aber auch zu einer gewissen Unhandlichkeit bei der didaktischen Beschreibung. Die Figur der „*Messanza*“ lässt sich für Michael Praetorius 1619 offenbar nur mit Hilfe einer kulinarischen Metapher beschreiben: Sie ist für ihn „*ein Quotlibet oder Mixtur von allerley Kräutern / una salata de Mistichanza*“.^{xlvii} Was sich hier noch nach einem bloßen Konglomerat von Melodiebruchstücken anhört, das konkretisiert Wolfgang Caspar Printz knapp achtzig Jahre später als eine „*vermengte Figur, so aus vier geschwinden Noten bestehet / welche entweder zum theil bleiben / und zum Theil sich bewegen / oder theils springen / und theils ordentlich gehen*“.^{xlviii} Erst 1745 stellt Meinrad Spiess fest, dass die ursprünglich als „*Salata de Mistichanza*“ ins Schriftgut eingegangene Figur sich ausgesprochen gut zur Verzierung von Melodielinien eignet: „*Diese Figur wird in Passagen, Phantasien, und sonderbar in Variationibus viel gebraucht*“.^{xlix}

So genau das musikalische Schrifttum auch um die grundsätzliche Bedeutung von freien Verzierungen für den Effekt der Klangrhetorik weiß, so sehr beißt es sich an der Beschreibung konkreter Erscheinungsformen und methodischer Voraussetzungen immer wieder die Zähne aus und verwendet neben Figuren wie der „*Messanza*“ vorzugsweise allgemeine Sammelbegriffe wie etwa den der „*Diminutio*“ (der Verkleinerung von Notenwerten durch überbrückende Schritte und Sprünge), der „*Distributio*“ (der „*Zergliederung*“ von Akkorden) oder den der „*Salti composti*“ (Sprüngen in verschiedenen Intervallen), deren Bedeutungen einander in vielen Punkten überschneiden. Selbst der sonst so wort- und bildreiche Michael Praetorius wäscht seine Hände am liebsten in Unschuld, sobald er sich gezwungen sieht, über konkrete klangrhetorische Verzierungsformeln zu schreiben. „*Und ob zwar ein Trillo recht zu formiren, unmöglich ist außm vorgeschriebenen zu lernen / es sey dann / das es viva Praeceptoris voce & ope [lat. am lebendigen Beispiel in Stimme und Ausführung eines Lehrermeisters] geschehe / und einem vorgesungen und vorgemacht werde / damit es einer vom andern / gleich wie ein Vogel vom andern observiren lerne*“.^{dl}

Erst Johann Joachim Quantz erkennt den entscheidenden Makel der daraus resultierenden Lernmethode: „*...man müßte, wie die meisten Sänger nach der Mode, beständig einen Meister zur Hand haben, von dem man die Veränderungen [...] erlernete; wodurch man aber niemals selbst ein Meister werden, sondern zeitlebens ein Scholar verbleiben würde*“.^{dli}

Eine echte Alternative zum *Praeceptoris voce & ope* bleibt aber auch er seinen Lesern schuldig, und eine methodische Darstellung der ornamentalen Klangrede haben die knapp anderthalb Jahrhunderte zwischen Quantz und Praetorius der Musikwelt niemals in befriedigendem Umfang liefern können.

Möglicherweise beruht das Dilemma hier aber weniger auf der mangelhaften Sprachbegabung von Musikschriftstellern zwischen 1619 und 1752 als auf einer grundsätzlichen Unausprechlichkeit konkreter Vortragsmuster zur musikalischen Gelegenheitsrhetorik.

Die Musikgelehrten des Barock erweisen sich nämlich alles andere als wortkarg, sobald es darum geht, klangrhetorische Grundgesten und deren dramaturgische Effekte unter allgemeinen Aspekten zu beschreiben. Und angesichts dieser Aufzeichnungen bricht der landläufige Gemeinplatz von einer improvisierten Verzierung als bloßem Operationsfeld für spontan veränderliche Tonhöhen anhand beschreibbarer Muster endgültig in sich zusammen. Das improvisatorische Potenzial der „*Musica Poetica*“ greift bei weitem tiefer in die Vorlage ein als allein durch melodisch umschreibende Variantenbildungen: Sie forciert dynamisch, sie rhythmisiert, und sie verschiebt bisweilen ganze Phrasen um klar benennbare Notenwerte nach vorn oder nach hinten.

Ein vorsätzliches Aufwärtsziehen der Solostimme erzeugt etwa – Note für Note – spätestens seit 1593 einen „*Accentus*“^{dii} auf dem betreffenden Ton, und dabei ist auch der willkürliche Eingriff in den Rhythmus als zusätzliches, affektgebendes Mittel erlaubt: Trochäische Rhythmen gelten seit Isaak Vossius grundsätzlich als „*weich*“ und „*weiblich*“, während jambische Versfüße sich eher durch einen „*beißenden*“ Charakter auszeichnen.^{liii} Die Untergliederung langer Notenwerte in viele kurze, gleichmäßig repetierende Schläge wird seit Monteverdi gern als Ausdruck einer inneren Erregung gebraucht,^{liii} und die Figur, die Christoph Bernhard später unter dem Namen „*Ardire*“ vorstellt,^{liii} zielt augenscheinlich auf denselben klangrhetorischen Effekt.

Willkürliche Phasenverschiebungen der Solostimme vor die im Notentext niedergelegte Taktzeit verkörpern – unter der Bezeichnung „*Anticipatio*“ – seit 1650 einen „*melancholisch*“ hingerissenen Affekt.^{liii} Umgekehrt ist die Phasenverschiebung hinter den notierten Schlag – wie sie u. a. jeder vorbereiteten Vorhaltbildung zugrunde liegt – Ausdruck einer inszenierten „*Versäumung*“ namens „*Retardatio*“.^{liii}

Letztlich kommt bei der affektbetonten Beschreibung spontaner Verzierungen aber hin und wieder auch die melodische Variantenbildung zu ihrem Recht: Weitschweifige melodische Umspielungen von Zieltönen repräsentieren unter vielsagenden Namen wie „*Quaesitio Notae*“^{liii} oder „*Cercar della nota*“^{liii} (dt. „*das Suchen der Note*“) etwa das Wirken eines rast- und ratlosen Geistes.

Viel konkreter werden die Bauanleitungen der historischen Quellentexte zum Thema der rhetorischen Figuren „*in Passagien, Phantasien und Variationibus*“ allerdings nicht. Ganz offensichtlich fällt die Ernte im Kräutergarten des Herrn Praetorius und in den Anbaugeländen seiner Erben im 17. und 18. Jahrhundert reichhaltiger aus als die Nachfrage nach Kochbüchern zur gleichen Zeit. Und das lässt eigentlich nur einen einzigen Schluss zu: Ein guter „*Salata de Mistichanza*“ gehört in allen besseren Küchen barocker Musikerfamilien am ehesten ins Genre der saisonabhängig improvisierten Gerichte. Bei ihrer Zubereitung wären allzu strikte Anleitungen wahrscheinlich nur im Weg.

Hohes Gericht: Das klangrhetorische Gedankengebäude als Ganzes

Musikalische Großwerke als rührende Reden und ihr Inhalt als außermusikalisches „Programm“

Wer eine Fremdsprache lernt, kennt das Problem: Vokabeltraining ist in der Regel zwar unvermeidlich, führt aber allein nicht zum Ziel, und die bloße Aneinanderreihung wohlfeiler Worte garantiert noch lange keinen verständlichen Satz oder gar eine überzeugende Aussage.^{lx} Die „Klangredner“ des Barock könnten angesichts aller ungelösten Fragen von Wortbildung und Satzbau ohne Weiteres in den Klagegesang von Sprachenschülern unserer Zeit einstimmen. Offenbar steht es mit der musikalischen Lesekompetenz der Menschen in den letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts – nach immerhin zweihundert Jahren Klangrededekultur – noch immer nicht zum Besten. Johann Philipp Kirnberger kann sich sogar Musiker vorstellen, die nicht einmal das grundlegende rhythmisch-rhetorische Vokabular beherrschen und schlechthin „ein[en] Ton nach dem andern [...] ohne Accente und ohne Ruhepunkte“ vorzutragen pflegen. Das rhetorische Ergebnis ist absehbar: „Durch einen solchen [...] Vortrag würde die schönste Rede nicht besser ins Gehör fallen, als das Buchstabiren der Kinder.“^{lxi}

Ohne Regeln für ein schlüssiges Arrangement von Buchstaben in Ausdrücke, und von Ausdrücken in Satzmuster kann aus einer Abfolge von Tönen keine Sprache werden. Und ohne einen Schlüssel zum Lesen solcher syntaktischer Einheiten liefe alle gutgemeinte Lautmalerei^{lxii} mitsamt ihrer semantischen Finesse^{lxiii} und sämtlichem schmeichelhaften Zierrat^{lxiv} auch beim Publikum ins Leere. Erst das Mittel einer gezielten Wiederholung von Tongruppen oder Phrasen bildet den entscheidenden ersten Schritt zur Konstituierung semantischer Bausteine, die sich auf diese Weise in Gestalt wiedererkennbarer Versatzstücke zu einem übergeordneten syntaktischen System konfigurieren lassen.

Der Hamburger Gelehrte Johann Mattheson kennt den Reiz von Wiedererkennungseffekten bei der Gliederung musikalischer Abläufe: „Das Gehör hat fast nichts liebers, als dergleichen angenehme Wiederkunfft eines schon vorher vernommenen lieblichen Haupt-Satzes: insbesondere wenn derselbe auf eine gescheute Art versetzt wird, und an solchem Orte zum Vorschein kömmt, wo man ihn fast nicht vermuthet.“^{lxv}

Und eben in dieser Wiederholung gleicher Satz- und Melodiebausteine besteht schon lange vor Mattheson das wesentliche strukturgebende Prinzip beim Bau eines formal schlüssigen Gesamtganzen. Der Umstand, dass die Anzahl antiker Gliederungsfiguren den Löwenanteil unter allen klassischen Redefiguren in der Musikhistorik des 17. und 18. Jahrhunderts bildet, macht den immensen Bedarf nach formprägenden Gestaltungsmitteln unter den Klangrednern der Epoche deutlich.

In diesem Zusammenhang ist die „Anaphora“ mit ihrer frühesten musikhistorischen Übertragung bei Burmeister 1599 zweifellos ein Kind der ersten Stunde.^{lxvi} Die wortgetreue musikalische Nachbildung ihres antiken Vorbilds mit dem Schema „a-b, a-c, a-d...“ lässt aber dann noch einmal rund hundert Jahre auf sich warten.^{lxvii} Bis dahin gilt sie mit einem Ausdruck von „Wildheit oder Verachtung“^{lxviii} als Inbegriff motivisch-thematischer Wiederholungen schlechthin. Ihr unmittelbares Gegenstück, die „Epiphora“ wird dagegen von Anfang an in der klassischen Gestalt mit dem Schema „a-b, c-b, d-b...“ als Mittel der Klangrede gebraucht.^{lxix} Den Terminus des „Homoioteleoton“ leitet die musikalische Gliederungslehre der Epoche (allerdings in abweichenden Bedeutungen)^{lxx} ebenso aus der klassischen Rhetorik ab wie die „Parenthesis“ oder die „Paronomasia“.

Letztlich erfüllt noch die „Fuga“ – als kontrapunktisch dynamische Entwicklungsform unter all diesen linearen Reihenbildungen – seit ihrer ersten Nennung als musikalische Figur 1599^{lxxi} einen klaren Gliederungsauftrag hinsichtlich von Matthesons Feststellung zur „angenehme[n] Wiederkunfft“ des „Vernommenen“.

Aber ebenso, wie das redende Prinzip in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts sich weder mit dem „Buchstabiren“, noch mit einer wahllosen Abfolge aneinandergereihter Vokabeln zufrieden geben darf, genügt auch die Konfiguration syntaktischer Einheiten nicht, um die Töne, Motive und Phrasen in ein poetisches Gebilde zu verwandeln. Klangrede will (wie eigentlich jede Rede) in erster Linie überzeugen, und insofern gilt es abschließend, die zu Sätzen zusammengefühten Einzelfiguren in eine Art literarischer Form zu gießen.

Einen Ansatz dazu offeriert – einmal mehr – Johann Mattheson: „Unsre musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurf, Gegenstande oder Objecto unterschieden.“^{lxxii} Mattheson ist nicht der Erste, dem der Vergleich zwischen dem Ablauf musikalischer Großwerke und dem Aufbau einer Rede einfällt. Bereits 1563 hat Gallus Dressler in seinen „Praecepta musicae poeticae“ grundsätzlich drei tragende Säulen der musikalischen Form ausgemacht, die sich die Tonkunst mit der „Oratio“ klassischen Formats teilt: „Exordium“, „Medium“ und „Finis“.^{lxxiii}

Gut vierzig Jahre später sticht Joachim Burmeister bei der Untersuchung besonders erfolgreicher Werke aus dem Schaffen seiner Väter- und Großvätergeneration dann noch einmal dieselbe formale Anlage als deren Erfolgsprinzip ins Auge.^{lxxiv}

Die entscheidende Neuerung, mit der Johann Matthesons Betrachtung gegenüber den Schriften Dresslers und Burmeisters punkten kann, besteht in einer feinen Präzisierung: Die rhetorische Gliederung musikalischer Großwerke durchläuft seiner Ansicht nach alle entscheidenden Stationen der Gerichtsrede: „Eingang, Bericht, Antrag, Bekräftigung, Widerlegung und Schluss“, also: „Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio“.^{lxxv}

Auf dieser Grundlage gelingt es Anton Reicha und Carl Czerny noch knapp hundert Jahre später, nachzuweisen, dass selbst die „Sonatenhauptsatzform“ ursprünglich auf den Wurzeln einer klassischen Rede vor Gericht basiert.^{lxxvi} Sie sehen in ihr die Darstellung eines Dramas, dem ein Thema zugrundegelegt sei, das die Sonatenhauptsatzform wie das „Thema einer musikalischen Rede“ behandle: Dieses eine Thema erhält hier nun „passende Nebensätze“, durchläuft „Argumentationen“, „Beweisführungen“, „Erregungen von Gefühlswirkungen“ und „Überredungen“, ohne dass dies je

seine Grundsubstanz antaste. – Selbst eine eventuelle „Widerlegung“ reflektiere vor allem das Thema selbst, so dass – nach der Überzeugung Reichas und Czernys – letzten Endes die gesamte motivische Arbeit auf demselben Material beruht. Nach einem selbständigen „Seitenthema“ im Sinne einer „dualistischen“ Formdisposition sucht der Leser in Bendas Beschreibung vergeblich. Für ihn gilt das, was wir heute als „zweites Thema“ bezeichnen würden, allenfalls Produkt einer „Widerlegung“.^{lxxvii}

Die Erkenntnisse Reichas und Czernys bescheren der barocken Idee von Musik als Sonderform der Gerichtsrede nach mehreren grundlegenden ästhetischen Paradigmenwechseln noch einmal eine späte Blüte, und die formale Ableitung musikalischer Formen aus dem rhetorischen Reservoir von Richtern und Anwälten etabliert sich überraschend gut im Kulturbetrieb des 19. Jahrhunderts. Letztendlich springt der inspirative Funke zwischen Rhetorik und Musik aus der Zeit um 1600 dann gar noch einmal zurück: „Eine künstliche Rede ist eine heimliche Harmony oder Musica [...] es ist eine unglaubliche Zierde, Lust, Frewde, Wonne, und Dapfferkeit, wenn der Redener sich kan von unten auff in die Septimam schwingen, oder die Sextam, wie die Musicanten reden [...]“^{lxxviii}

Die Erkenntnis, nach der die Verwandtschaft zwischen Musik und Rhetorik eher auf der grundsätzlichen Musikalität von Rhetorik beruht als auf der rhetorischen Affinität von Musikern, zieht zweifellos einen originellen Schlussstrich unter die tatsächliche historische Entwicklung, verklärt damit aber ganz nebenher auch deren tatsächlichen Grundvoraussetzungen.

Das zyklische musikalische Großwerk als flammende Rede und seine Inhaltlichkeit als außermusikalisches „Programm“. Viel zu deutlich überschneiden sich die Operationsfelder der „Musica Poetica“ hier mit den Paradigmen musikalischer Romantik, als dass Analyseverfahren zur Barockmusik auf der Grundlage von Quintilians Gerichtsrede unter „historisch informierten“ Musikern des 21. Jahrhunderts noch nachhaltige Begeisterungstürme auslösen könnten. Auf diese Weise setzt sich selbst die originelle Betrachtung Ursula Kirkendales zur redeartigen formalen Anlage von Johann Sebastian Bachs „Musikalischem Opfer“,^{lxxix} dem Verdacht aus, vorschnell und auf der Grundlage eines romantischen Werkbegriffes zu ihren Schlussfolgerungen zu gelangen. Immerhin können wir heute nicht einmal mit letzter Gewissheit sagen, ob der Thomaskantor bei seinem Widmungswerk an Friedrich II. v. Preußen je an eine „zyklische Gesamtauführung“ gedacht hat.^{lxxx} Und das wäre immerhin die Kernbedingung einer Bewertung des Stückes im Sinne einer Gerichtsrede mit all ihren sukzessiv angeordneten Argumentationen.

Das A.B.C. der Klangrede VI
Figur und Analyse: Risiken und Nebenwirkungen
Vom Grundbrummen im Ohr der Exegeten

„Was will uns der Künstler damit sagen?“ Vermutlich gibt es kaum eine naivere Frage, die Kunstpädagogen ihren Elemen je stellen könnten. Wieso sollte ein Künstler ein Thema erst mühsam in Stein hauen, auf Leinwand malen oder in einem beliebigen anderen bildgebenden Verfahren für die Nachwelt fixieren, wenn er den Kern seiner Aussage genauso gut – oder eigentlich viel einfacher – mit den Mitteln der Sprache hätte ausdrücken können? Wenn er etwas Sagbares „sagen“ will, wieso sagt er es dann nicht gleich? Trotzdem scheint die Frage nach einer sprachlich übertragbaren Aussage von Kunst kaum irgendwo berechtigter zu sein als im Hoheitsgebiet der barocken Klangrede. Schließlich protzt die Musik da beinahe zwei Jahrhunderte lang mit ihrer besonderen Sprachbegabung, und wenn wir den Brüdern Grimm glauben, dann holt sie die gesprochene Sprache damit am Ende sogar ein.^{lxxxix} Auf diese Weise gehört das, was sie hinter aller sinnfälligen Lautmalerei, gestischer Gebärde und ihrem ganzen betörenden Zierrat zu sagen hat, seit vielen Jahrzehnten zu den beliebtesten Rätselspielen und abenteuerlichsten Mysterien der analytischen Interpretation von Barockmusik. Albert Schweitzer widmet etwa dem „Poeten Bach“ im Jahr 1905 eine umfassende monographische Darstellung, die sich liest wie das Bedeutungswörterbuch einer musikalischen Predigt, und in der der Komponist selbst erstmals die Gestalt eines religiösen Mystikers annimmt.^{lxxxii}

Ohne den historischen Hintergrund allzu sehr zu strapazieren, vermeldet der evangelische Theologe Karl Hesselbacher mit seiner Bachbiografie „Der fünfte Evangelist“ dann knapp dreißig Jahre später die Ankunft der Offenbarungsbotschaft beim „Volke“.^{lxxxiii} Die Verdichtung von Musik zu einem Geflecht vielfältiger Sinnbilder erfüllt zu diesem Zeitpunkt aber auch in akademischen Kreisen längst ein gängiges Wahrnehmungsmuster.

Der Musikwissenschaftler Arnold Schering lehrt vom Jahr 1928 an in Berlin. Fünf Jahre später finden wir ihn als Gründungsmitglied des „Nationalsozialistischen Lehrerbundes“ und im „Großen Rat der Reichsmusikkammer“ wieder. Mit seinem Buch „Beethoven in neuer Deutung“ vollzieht er dann den entscheidenden Brückenschlag zwischen Musik und ihrer geistigen Bedeutungsebene,^{lxxxiv} indem er Beethovens Werken durchweg einen intentionalen Zusammenhang mit Szenen aus dem dramatischen Oeuvre William Shakespeares unterstellt. 1936 erläutert er den ideologischen Hintergrund: „Wenn eine brutal-sinnliche, rasefremde Musik uns eine Zeitlang des unlösbaren Zusammenhangs von hoher Musik und hoher Dichtung zu entfremden gedroht, so möge es jetzt Beethoven sein, der diesen ideellen Bund aufs neue stiftet“.^{lxxxv} Im Jahr 1941 weitet Schering die Betrachtungen zum Sinnbildcharakter von Musik noch einmal aus und verfasst eine umfangreiche Schrift über „Das Symbol in der Musik“. Der Herausgeber der Publikation heißt – nach dem Tod Scherings im gleichen Jahr – Wilibald Gurlitt. Der Umstand ist insofern erstaunlich, als Gurlitt aufgrund seiner „jüdischen Versippung“ vier Jahre zuvor einen Lehrstuhl für Musikwissenschaft in Freiburg hatte aufgeben müssen und Scherings Exegesen augenscheinlich in planvollem Einvernehmen mit der offiziellen Kunstschauung seiner rassistischen Verfolger stehen. Trotzdem scheint der Herausgeber vollkommen überzeugt von einer grundsätzlichen Berechtigung der musikalischen Zeichenlehre Scherings und verfasst wenig später – allerdings unter veränderten methodischen Vorzeichen – noch einmal ein eigenes Werk zur „Grundlageneinheit ‚Musik und Rhetorik‘“.^{lxxxvi}

Das Verfahren einer gezielten Analyse auf der Basis von Symbolen, musikalischen Zitaten sowie – teils historisch belegten, teils neu hinzuerfundenen – klangrednerischen „Figuren“^{lxxxvii} lebt nach 1945 vor allem im Kontext der evangelischen Kirchenmusik fort. Die aufschlussreichen Betrachtungen des Berliner Theologen Friedrich Smend über Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten verdanken den Publikationen Schweitzers wie Scherings zu gleichen Anteilen ihr handwerkliches Rüstzeug.^{lxxxviii}

Bei aller religiösen und ideologischen Unvereinbarkeit der Standpunkte eint die Forscher von Schweitzer bis Smend doch der Umstand, dass keiner von ihnen das zugrundeliegende musikalische Material unvoreingenommen erforscht.

Schweitzer und Smend geht es augenscheinlich um die Manifestation eines religiösen Mehrwerts, Schering ist dagegen erklärtermaßen in erster Linie an einer Überwindung rasefremder Einflüsse auf die deutsche Musik gelegen.

Dabei bergen die Risiken einer leichtfertig in Kauf genommenen Wechselbeziehung zwischen Absicht und Nachweis bei der musikhistorischen Analyse nachweislich ein erhebliches Potenzial für Fehlurteile. Etwa dann, wenn ein Werk schlüssig und mit Mitteln der musikalischen Figurenlehre anhand eines augenscheinlich zugrundegelegten Textprogrammes auf seine religiöse Aussage hin untersucht wird – wie im Fall der Analyse von Felix Mendelssohn Bartholdys sechster Orgelsonate durch Gerd Zacher^{lxxxix}, und sich dann später im Rahmen weitergehender Untersuchungen herausstellt, dass der Komponist sein Werk auf einen vollkommen anderen Text bezogen hat.^{xc}

Noch bevor Albert Schweitzer 1905 die Übersetzertätigkeit zu den klangrhetorischen Inhalten bei Johann Sebastian Bach in Angriff nimmt, ist der Kulturraum nicht frei von Absichten und Vorurteilen. Die Freiburger Musikwissenschaftlerin Janina Klassen macht in erster Linie die Verbindung zweier hochromantischer Sichtachsen für die Plausibilität von Schweitzers klangrednerischer Vokabelsammlung unter den Lesern der Zeit verantwortlich: Zum einen die damals noch relativ junge Idee der Leitmotivik, und zum anderen den französischen Symbolismus. Aber sie nennt noch eine dritte potentielle Quelle für ein störendes Grundbrummen im Ohr der Zeitgenossen Albert Schweitzers: „Eine weitere folgenreiche Voraussetzung für dieses neue Denken in semantisch kodierten Musikformeln bietet die Filmmusikästhetik, die sich, von den USA ausgehend, mit der Verbreitung des attraktiven Mediums am Anfang des 20. Jahrhunderts etabliert. Da im Film Bilder und Szenen rasch wechseln, braucht man kurze Musikphrasen zur Vertonung. Motivkataloge mit einschlägigen Repertoire-Zitaten und Originalkompositionen erfüllen dieses Bedürfnis.“^{xcxi}

Darüber hinaus wird die geistige Auseinandersetzung mit Musik im frühen 20. Jahrhundert noch viel zu sehr von der Debatte um die Ziele der neudeutschen Schule, ihre symphonischen Dichtungen, Musikdramen und die damit

verbundenen Forderungen nach „*Tonsprache*“ bestimmt, als dass sie ohne Weiteres in der Lage wäre, sich dem Phänomen einer zweihundert Jahre älteren „*Musica Poetica*“ mit der gebotenen Unvoreingenommenheit eines analytischen Betrachters zu nähern.

Zu allem Überfluss zeigt sich das System der Klangrhetorik im musikalischen Barock aber selbst schon einigermaßen anfällig für Missverständnisse. *„Zwar bildeten Autoren des 16. bis 18. Jahrhunderts ihre Erkenntnisse gerne in umfangreichen Systemen ab. Doch ihre Systemtheorie ist oft individuell geprägt und nicht immer mit anderen Systemen kompatibel. Daher muß für jede Quelle die Bedeutung und Anwendung von Figuren erst bestimmt werden. Dagegen richten sich unsere heutigen Bedürfnisse darauf, die musikalischen Eigengesetzlichkeiten der vorliegenden Werke in einer vereinheitlichten Konvention historisch adäquat benennen zu können.“*^{xcii}

Vor diesem Hintergrund können selbst noch so engagierte Forschungsprojekte – wie etwa das ausführlich kommentierte, synoptische Schlagwortverzeichnis zur musikalischen Figurenlehre von Dietrich Bartel^{xciiii} – die Probleme nicht grundsätzlich bereinigen. So lange nicht klar ist, vor welchem Bildungs- und Informationshintergrund die Komponisten jeweils gearbeitet haben mögen, so lange müssen sprachliche Übertragungen ihrer musikalischen Rede – aller historisch kritischen Etikette zum Trotz – im Nebel des Beliebigen hängen bleiben. Anstelle einer objektiv nachvollziehbaren, musikphilologisch legitimierbaren Sprachkompetenz findet figurative Analyse vorerst weiter im „*Zwischenreich der Auslegung*“^{xciiv} statt.

Die Frage nach der „sagbaren Botschaft eines Künstlers“ entlarvt sich an dieser Stelle als einigermaßen durchschaubares Alibi für den Wunsch von Kunstvermittlern, das Schaffen Dritter als Spiegel eigener Wertesysteme zu instrumentalisieren.

Aus der Traum von der Lesbarkeit einer „*Weltsprache Musik*“? Thomas Fritz vom Max-Planck-Institut für Kognitions- und Neurowissenschaften in Leipzig hat Angehörige des Naturvolks der Mafa in Kamerun besucht, die nie zuvor mit westlicher Musik in Kontakt gekommen sind, und er hat ihnen unter anderem Bach vorgespielt. Am Ende bringt er eine gute Nachricht nach Europa zurück: *„So, wie emotionale Mimik angeboren ist, gibt es anscheinend auch angeborene emotionale Lautmuster“*. Der Forscher kann zeigen, dass sowohl die Mafa in der Lage sind, westliche Musik zielgenau als fröhlich, traurig oder bedrohlich einzuordnen, wie – übrigens auch umgekehrt – westliche Probanden die Stimmungen der Mafamusik umstandslos identifizieren können.^{xcv}

Offenbar sind die entscheidenden Affekte im Hintergrund der Klangrede über hermeneutische Debatten ebenso erhaben wie über kontinentale und kulturelle Grenzen. Und vermutlich ist diese Evidenz musiksprachlicher Überzeugungskraft das weit größere Mysterium gegenüber allen bisher erfolgten vorgeblichen Dekodierungen in schriftsprachliche Predigten und Programme.

Mathematik und Glaube: Musik als Kryptogramm

Die musikalische Lingua Franca des 16. bis 18. Jahrhunderts, ihre historischen Vertreter und ihre modernen Verfechter

Auch wenn eine präzise Übertragung klangrednerischer Inhalte des musikalischen Barock in die Sprache der Hermeneutik grundsätzlich an mehreren Hürden scheitern kann.^{xcvi} Es gibt Fälle, in denen sich ein solcher Transfer allemal lohnt, und bei denen er sogar nachweislich der Absicht ihrer federführenden Autoren entspricht. Einziges Problem dabei: Die Urheber der Stücke sind dann in der Regel keine Berufskomponisten, sondern Mathematiker, Schachvirtuosen oder Philosophen, und ihre Systemtheorien finden sich in keinem Lehrwerk zur „*Musica Poetica*“ oder zur „*Klangrede*“ wieder. Wenn man so will, handelt es sich bei ihren Niederschriften um den Versuch, aus verschiedenen Parametern der Musik eine spezielle Form von Plansprache zu konstituieren. Es geht hier um einen gezielten „*Lusus Poeticus*“ für Musikverständige, bei dem vermittels einer zuvor festgelegten Kodierung – eines „*Paragrammes*“ – Noten, Töne oder Tonverbindungen durch Buchstaben oder Begriffe ersetzt werden.

Diese gezielte Substitution von musikalischem Material durch Elementarbausteine von Sprache führt schließlich zu einer vollkommen neuen, kunstsprachlichen Semantik, und sie ersetzt alle bisher vorgestellten Systeme der Musikhistorik. Das bedeutet allerdings auch, dass die Botschaft solcher Musikwerke sich dem Zuhörer ohne ein abgeschlossenes Studium ihrer geltenden Paragramme niemals unmittelbar – etwa über *angeborene Lautmuster*^{xcvii} oder affektbezogene Dimensionen – erschließen wird. Verständlichkeit beruht hier ausschließlich auf einer klaren Vereinbarung zwischen „Sender“ und „Empfänger“. Ihr musikalischer Zauber übersteigt in aller Regel kaum den ästhetischen Reiz von Morsealphabeten oder den Lauten, die wir in den Hörern von Tonwahltelefonen beim Wählen wahrnehmen (der Nachweis effektiver Unterschiede bei der Wahrnehmung von Tonwahlmelodien, die zu den Rufnummern geliebter Menschen gehören und solchen, die wir lästigen Zeitgenossen zuordnen, könnte ohne Weiteres Gegenstand einer gesonderten Untersuchung sein).

Der früheste Ansatz zu einem System, das die Töne von Melodien durch Buchstaben des Alphabets ersetzt, ist beinahe so alt wie der Begriff der „*Musica poetica*“ selbst und erscheint erstmals 1583 in dem Lehrbuch „*De furtivis literatum notis*“ aus der Feder des neapolitanischen Philosophen Giovanni Battista della Porta. Später greifen die Gelehrten Daniel Schwenter^{xcviii} sowie Athanasius Kircher^{xcix} seine Idee auf. Die Kodierungen der drei Sprachbaumeister unterscheiden sich nicht sehr voneinander: Sie ordnen den Namen von Tönen innerhalb einer Skala von anderthalb Oktaven – abhängig davon, ob es sich um eine Brevis oder eine Semibrevis handelt – jeweils zwei Buchstaben zu. Kircher gelingt es auf diese Weise etwa, die vielsagende lateinische Behauptung „*Cedere cogemur*“ („*wir werden gezwungen werden, uns in unser Schicksal zu fügen*“) in eine klangvolle Melodie umzuwandeln.

Der passionierte Schachmeister und Bücherfreund Herzog August II. von Braunschweig-Lüneburg beschert der Welt zu Beginn der dritten Dekade des 17. Jahrhunderts unter seinem Decknamen „Gustavus Selenus“ das nächste kryptographische System.^c Sein Paragramm begnügt sich aber nicht mit der Übertragung einzelner Tonnamen in die Lettern des Alphabets. Er ordnet festgelegten Kombinationen von je zwei unterschiedlichen Tonstufen im relativen Solmisationssystem einen Buchstaben zu. Der Rhythmus hat bei ihm im Gegensatz zu den Verfahren Della Portas, Schwenters und Kirchers keine funktionale Bedeutung im Hinblick auf die textuelle Aussage der Musik und gehorcht ausschließlich dem ästhetischen Gespür des Schreibers. Damit befreit Selenus den Rhythmus als einen entscheidenden Gestaltungsparameter musikalischer Komposition bewusst von den Fußfesseln kryptographischer Regelsysteme und ermöglicht dem Musikschaffenden eine weitaus ungetrübtere Liaison zwischen kreativen und sprachlichen Aspekten. Die hinzugewonnene Freiheit macht ihm offensichtlich großen Spaß: Er verfasst gleich drei vierstimmige Consortstücke, die allesamt verborgene Textbotschaften enthalten. Der Tenorpart eines dieser Werke gibt etwa einen Kommentar des Herzogs zur weltpolitischen Lage anno 1620 wider: „*Der Spinola ist in die Pfaltz [ein]gefallen. Vae illi*“ (lat. „*wehe ihm*“). Am Ende ist es Gottfried Wilhelm Leibniz, der die verschiedenen kunstsprachlichen Anlagen von Musik bündelt und das Prinzip musikalischer Kryptogrammatik mit dem Entwurf einer schlüssigen *Lingua Franca* auf die Spitze treibt.^{ci} Seiner Idee ist im Gegensatz zu allen Vorgängermodellen nicht mehr an einem buchstabengenerierenden Verfahren gelegen, sondern an einem System, das aufeinander bezogene Tonfolgen in komplexe semantische Begriffe – wie etwa die Substantive „*Zeit*“, „*Tag*“, „*Woche*“, „*das Gute*“, „*das Böse*“, „*Gott*“ oder „*Teufel*“ – überträgt. Musik ist für Leibniz eine „*verborgene Rechenübung der Seele*“^{cii}, und in der kombinatorischen Verknüpfung mit sprachlichen Morphemen, Zeichen und Begriffen sieht er allem Anschein nach das geeignetste Mittel ihrer Offenbarwerdung.

Wenn die neueren Methoden zur Exegese außermusikalischer Inhalte im Schaffen Johann Sebastian Bachs berechtigt sein sollten, dann können wir in der Gestalt des Thomaskantors so etwas wie einen Vollender von Leibniz – zu Lebzeiten nur umrisshaft skizziertem – musikalischen Gedanken sehen. Aber die Methoden der Hermeneutik sind umstritten.

Angefangen hat alles damit, dass der evangelische Theologe Friedrich Smend – genau zweihundert Jahre nach dem Tod Bachs – auf dem Porträt, das Elias Gottlieb Haussmann 1746 von dem *Director Musices* anfertigte, vierzehn silberne Knöpfe an dessen Jacke entdeckt.^{ciii} Der Umstand selbst wäre kaum der Rede wert, hätte Smend damit nach eigenem Bekunden nicht auch eine verschlüsselte Signatur Bachs in Zahlen aufgespürt. Was auf dem Ölgemälde zu sehen ist, lässt nämlich auch an Partituren nachweisen, zum Beispiel an jenem „*Canon Triplex*“, den der Porträtierte in seiner rechten Hand hält.

Nachdem Smend das Stück – auf der Grundlage einer hundert Jahre älteren Untersuchung von Johann Anton André und Carl Ferdinand Becker – zunächst erfolgreich in die erforderlichen Stimmeneinsätze und deren Intervallverhältnis aufgelöst hat, verspricht er der Leserschaft gleich die nächste Enthüllung, denn „*mit der Auffindung d[er] Stimmführungen*

und –kombinationen ist [...] das von Bach aufgegebenes Rätsel erst zur Hälfte gelöst. Jetzt heißt es, dem geistigen Gehalt nachzuspüren, der sich in diesen Notenlinien verbirgt, d[as] h[ei]ßt das von Bach geschaffene Werklein im buchstäblichen Sinne zu entziffern.“ Smend entdeckt, dass hier „die Oberstimme [...] auf der vierten Stufe beantwortet [wird], die Mittelstimme und ebenso der Bass auf der 5. Stufe. In der Intervallbildung der drei Kanonzüge begegnen wir also den Zahlen 4, 5 und [noch einmal] 5. Ihre Summierung ergibt 14^{civ}. Das zweifache Erscheinen der Zahl auf Haussmanns Bild ist nach Smends Theorie kein Zufall: Die Vierzehn ist vielmehr die Summe aus den alphabetischen Ordnungszahlen aller am Namen „Bach“ beteiligten Buchstaben (B = 2, A = 1, C = 3, H = 8). Die Tatsache dass Johann Sebastian Bach das Gemälde später als Bewerbungsbild um einen Sitz als vierzehntes Mitglied der „Korrespondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften“ bei Lorenz Christoph Mizler einreichen wird, unterstreicht die Magie der merkwürdigen Rechenoperation ebenso wirkungsvoll wie die inverse Entsprechung der Zahlen 14 (für B+A+C+H) und 41 (für J. + S. + B+A+C+H).

Mit der Entdeckung eines Schlüssels zur Dekodierung kryptographischer Botschaften im Werk Johann Sebastian Bachs hat Friedrich Smend im Kreis der begeisterten Bach-Gemeinde eine besondere Leidenschaft geweckt, Töne zu zählen und Quersummen sowie Pascal'sche Dreiecke zu bilden. Der geistige Ernteertrag von Smends mathematischer Aussaat bewahrheitet seine bemerkenswerte Zahlentheorie bis heute in Gestalt zahlloser spektakulärer Enthüllungen tieferer Bedeutungsschichten hinter der klingenden Musik. Womöglich liefert er auf diese Weise zugleich einen prägenden Faktor für das Bach-Bild im späten 20. Jahrhundert: Der Komponist als Prediger, und seine Musik als wundersame Offenbarung. Die Menge der seit Smend in dieser Weise angelegten Studien zur Exegese von Barockmusik unterstreicht den kulturgeschichtlichen Stellenwert seiner Entdeckung.^{cv}

Tatsächlich beruht die Operation, die er als Mittel musikalischer Analyse einführt, auf historisch gesicherten Grundlagen. Die Praxis, Buchstaben gemäß ihrer Stellung im Alphabet in Zahlen umzuwandeln, geht auf das Gematrieverfahren zurück, das im Kontext kabbalistischer Bibelauslegungen heilige Worte mit identischen Zahlenwerten theologisch aufeinander bezieht. Unter Literaten aus Bachs Umfeld gilt der Vorgang – in seiner säkularsten Form – dann als beliebtes Spiel gehobener Unterhaltungslyrik. Auch hier geht es darum, Worte oder Verse nach ihrem gematrischen Wert untereinander zu verknüpfen. Ein historischer Fall, in dem das Genre der Gematrie je das Hoheitsgebiet von Worten verlässt, um zum Beispiel ins Reich der Musik Einzug zu halten, ist aber weder verbrieft, noch sinnvoll. An dieser Stelle würde sich das Verfahren nämlich zu einer Art Nevercomebackairline verwandeln: Aus konkreten semantischen Einheiten lassen sich ohne Probleme präzise Summen berechnen, aber umgekehrt können konkrete Summen niemals Rückschlüsse auf eine klare Wortbotschaft rechtfertigen, weil die jeweilige Zahl selbst – rein theoretisch jedenfalls – als Ergebnis unendlich vieler gematrischer Additionsaufgaben infrage kommt. Und so wird sich niemals mit zureichendem Grund klären lassen, ob die Zahl „Vierzehn“ und die Koinzidenz ihrer Erscheinungen nun tatsächlich auf den Familiennamen „Bach“ verweist, oder womöglich auf ein ganz anderes Wort mit derselben gematrischen Wertigkeit (oder ob sie gar dem blanken Zufall geschuldet ist). Beim Haussmann-Porträt liegt der Verdacht auf den Namen der abgebildeten Person tatsächlich nahe, aber in Zusammenhang mit komplizierteren hermeneutischen Betrachtungen (zum Beispiel bei der Identifikation einer gematrischen Bach-Signatur auf „freier Wildbahn“ oder bei der Entdeckung des Namens „Maria Barbara Bach“ [95]^{cvi} bzw. des Wortes „Credo“ [43]^{cvii} in seinem Werk) kann der Rückschluss aus einer im Notentext vorgefundenen Summe auf eine spezifische Vokabel nur dann funktionieren, wenn die dazugehörige Vokabel von vorneherein feststeht. Insofern erweist sich Smends Theorie als Opfer eines relativ simplen Zirkelschlusses. Aber nicht nur das System des Verfahrens hinkt. Auch die historische Berechtigung zeigt Lücken. Der Verweis auf Bachs Zeitgenossen, die ihre Gedichte von Zeit zu Zeit nach gematrischen Gliederungsstrukturen einrichten, verliert schon im Angesicht von dessen Librettisten Christian Friedrich Henrici jeden argumentativen Wert: Der Literat mit dem Künstlernamen „Picander“ verwendet nämlich ein Zahlenalphabet, bei dem der Familienname „Bach“ unweigerlich auf eine 46 anstelle der landläufig angenommenen 14 hinauslaufen würde. Und das hat einen sehr einfachen Grund: Unter den Schriftstellern der Bach-Zeit, die mit dem Gematrieverfahren operieren, gibt es grundsätzlich verschiedene Umrechnungsmethoden von Buchstaben in Zahlen. Für die von der modernen Bach-Analyse immer wieder angewendete „Naturordnung“, die die Buchstaben des lateinischen Alphabets gemäß ihrer Reihenfolge je einer Zahl zwischen eins und dreiundzwanzig zuordnet,^{cvi} spricht allein die von Smend angeführte sinnfällige „Natürlichkeit“ des Verfahrens. Ohnehin muss bei alledem die unverdrossene Selbstverständlichkeit verwundern, mit der sich komplexe zahlenbasierte Analysen von Barockmusik – den Fall „Froberger“ einmal ausgenommen^{cix} – ausgerechnet immer wieder am Werk Johann Sebastian Bachs zu schaffen machen: Von Haus aus war der Komponist nämlich ganz und gar „[...] kein Liebhaber von trockenem mathematischen Zeug^{cix}“, zumindest so weit sich Carl Philipp Emanuel Bach erinnern kann.

Endnoten

- ⁱ Franchini Gafuri (1451 - 1522): „*Practica Musica*“, Mailand 1492
- ⁱⁱ Quintilianus: „*Institutio oratoria*“ (I, 10, 9-33), Rom, um 90 n. Chr.
- ⁱⁱⁱ Marchettus von Padua: „*Pomerium in arte musicae mensuratae*“, Padua 1318/19
- ^{iv} 1548 erschien in Hof mit Heinrich Fabers (1490 – 1552) „*Musica Poetica*“ erstmals eine Schrift zur Musik als „Sonderform der Poesie“. Im Jahr 1599 folgte das „*Hypomnematum musicae poeticae*“ (Rostock) von Joachim Burmeister (1564 – 1629) und sechs Jahre später sein epochemachendes Hauptwerk, die „*Musica poetica*“ (Rostock 1606).
- ^v Giulio Caccini: „*Nuove musiche*“, Florenz 1601
- ^{vi} Begriff aus Platon: „*Phaidros*“
- ^{vii} Alessandro Striggio: „*La Musica* (2)“, aus: „*L'Orfeo*“, Mantua 1607, Übertragung ins Deutsche: W. K.
- ^{viii} Joachim Burmeister (1564 – 1629): „*Hypomnematum musicae poeticae*“, Rostock 1599 / „*Musica poetica*“, Rostock 1606
- ^{ix} vgl. Klaus Wolfgang Niemöller: „Musik als Lehrgegenstand an den deutschen Universitäten des 16. Jahrhunderts“, in: „*Die Musikforschung*“ Bd. 40, 1987, S. 313-320
- ^x Janina Klassen: „*Figurenlehre und Analyse - Notizen zum heutigen Gebrauch*“, in ZGMTH, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 3/3, Hildesheim 2006, S. 285ff.
- ^{xi} Giovanni Battista della Porta: „*De furtivis literatum notis*“, Neapel (?) 1583
- ^{xii} Gustavus Selenus: „*Cryptomenices et Cryptographiae*“, 1624, zitiert in Ruth Tatlow: „*Bach and the Riddle of the Number Alphabet*“, Cambridge 1991, S. 106
- ^{xiii} Walter Filz: „*Feature am Sonntag – Auf Wiedersehen in Babylon oder: die Utopie der Kunstsprachbauten*“, SWR, Sendung 11. Dezember 2005
- ^{xiv} Nicolaus Harnoncourt: „*Musik als Klangrede*“, Kassel 1985, S. 171
- ^{xv} Joannes Susenbrotus: „*Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum*“, Antwerpen 1566, S. 90
- ^{xvi} Joachim Burmeister: „*Musica poetica*“, Rostock 1606, S. 62
- ^{xvii} Gioseffo Zarlino: „*Istitutioni Harmoniche*“, Venedig, 1558/1573
- ^{xviii} Athanasius Kircher: „*Musurgia*“, Rom 1650, VIII, 145
- ^{xix} Mauritius Vogt: „*Conclave thesauri magnae artis musicae, (...)*“, Prag 1717, S. 151
- ^{xx} Mt. 27, 51-53
- ^{xxi} Johann Mattheson: „*Critica musica*“, erster Band, Hamburg 1722, S. 95 u. 104
- ^{xxii} ebd., S. 103
- ^{xxiii} vgl. Wolfgang Kostujak: „Das A. B. C. der Klangrede, Artikel II“, „*CONCERTO*“, Ausgabe 2010, 232
- ^{xxiv} Die „*Psychagogie*“ bezeichnet in Platons „*Phaidros*“ (ca. 365 v. Chr.) die „*Kunst der Seelenleitung*“
- ^{xxv} Alessandro Striggio d. J./Claudio Monteverdi: „*L'Orfeo*“, daraus: „*La Musica*“ (Prologo, V 1), Mantua 1607
- ^{xxvi} Christoph Bernhard: „*Tractatus compositionis augmentatus*“ (handschriftl. Überl.), Dresden c.1650
- ^{xxvii} vgl. Sebastien de Brossard : „*Dictionaire de musique*“, Straßburg, 1703 / Johann Gottfried Walther: „*Musicalisches Lexicon*“, Leipzig 1732, S. 609
- ^{xxviii} Johann Mattheson: „*Der vollkommene Capellmeister*“, Hamburg 1739, S. 117
- ^{xxix} ebd.
- ^{xxx} Francesco Gasparini: „*L'armonico pratico al cimbalo*“, Venedig 1708
- ^{xxxi} Johann David Heinichen: „*Der Generalbass in der Composition*“, Dresden 1728, S. 534ff.
- ^{xxxii} Johann Gottfried Walther: „*Musicalisches Lexicon*“, Leipzig 1732, S. 6f.
- ^{xxxiii} Giovanni Veneroni: „*Das Kayserliche Sprach- Und Woerter-Buch*“, Frankfurt a. M. 1700
- ^{xxxiv} Johann Mattheson: „*Der vollkommene Capellmeister*“, Hamburg 1739, S. 120
- ^{xxxv} Meinrad Spiess: „*Tractatus musicus compositorio-practicus*“, Augsburg 1745, S. 157
- ^{xxxvi} Athanasius Kircher: „*Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*“, Rom 1650, achtes Buch, S. 144
- ^{xxxvii} z. B. „*Die Kunst ist lang, doch kurz ist unser Leben*“
- ^{xxxviii} Albert Schweitzer: „*Le musicien poète*“, Paris 1905,dt. Wiesbaden 1908
- ^{xxxix} Arnold Schering: „*Das Symbol in der Musik*“, Berlin 1941
- ^{xl} Friedrich Smend: „*Johann Sebastian Bach – Kirchenkantaten*“ (IV, 49f.), Berlin 1966
- ^{xli} Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy: „*Encyclopédie méthodique*“, Paris 1788
- ^{xlii} Dietrich Erben: „*Die Kunst des Barock*“, München 2008, S. 10
- ^{xliii} ebd., S. 11
- ^{xliiv} Jakob Burckhardt: „*Der Cicerone – Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*“, Basel 1855
- ^{xlv} ebd., S. 754
- ^{xlvi} Michael Praetorius: „*Syntagma Musicum*“ III, Wolfenbüttel 1619, S. 4 (Urtext lateinisch, dt. v. W. K.)
- ^{xlvii} Michael Praetorius: „*Syntagma Musicum*“, Teil III, Wolfenbüttel 1619, S. 17
- ^{xlviii} Wolfgang Caspar Printz: „*Phrynus Mytilenaeus oder satyrischer Componist*“, Dresden 1696, II S. 57
- ^{xlix} Meinrad Spiess: „*Tractatus musicus compositorio-practicus*“, Augsburg 1745, S. 156
- ^l Michael Praetorius: „*Syntagma Musicum*“, Teil III, Wolfenbüttel 1619, S. 237f.
- ^{li} Johann Joachim Quantz: „*Versuch einer Anweisung*“, Berlin 1752, S. 137
- ^{lii} Girolamo Diruta: „*Il Transilvano*“, Venedig 1593
- ^{liii} Isaak Vossius: „*De Viribus Rhythmi*“, Oxford 1673
- ^{liiv} vgl. Wolfgang Kostujak: „Das A. B. C. der Klangrede, Artikel III“, „*CONCERTO*“, Ausgabe 233, 2010
- ^{liv} Christoph Bernhard: „*Von der Singe-Kunst oder Manier*“, Dresden c. 1650, Cap. 25/33, zitiert aus: Josef Maria Müller-Blattau: „*Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*“, Ed. Bärenreiter 1926
- ^{lv} ebd., Cap. 32
- ^{lvii} Christoph Bernhard: „*Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*“ (handschriftl. Überl.), Dresden c.1650, Cap. 19, in: Dietrich Bartel: „*Handbuch der musikalischen Figurenlehre*“, Laaber-Verlag, 1985
- ^{lviii} Christoph Bernhard: „*Tractatus compositionis augmentatus*“ (handschriftl. Überl.), Dresden c.1650, Cap. 33, in: Dietrich Bartel: „*Handbuch der musikalischen Figurenlehre*“, Laaber-Verlag, 1985
- ^{lix} Christoph Bernhard: „*Von der Singe-Kunst oder Manier*“, Dresden c. 1650, Cap. 24, zitiert aus: Josef Maria Müller-Blattau: „*Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*“, Ed. Bärenreiter 1926
- ^{lx} Der Autor dieses Artikels befindet sich, während er diesen Artikel zusammenstellt, gerade in Spanien, er schreibt also als Betroffener.
- ^{lxi} Joh. Philipp Kirnberger: „*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, zweyter Theil*“, erste Abt. Berlin und Königsberg 1776, S. 105f.
- ^{lxii} vgl. Wolfgang Kostujak: „Das A.B.C. der Klangrede II, Quaken, Brummen, Seufzen, Sausen – Wenn ein Kind des Himmels sprechen lernt“, in „*CONCERTO*“ Ausgabe 232, Köln 2010
- ^{lxiii} vgl. Wolfgang Kostujak: „Das A.B.C. der Klangrede III, Mit Pfeil und Bogen: Der Streit um musikalische Symbole - Von den klangerhetorischen Zeichen und ihrer Interpretation“, in „*CONCERTO*“ Ausgabe 233, Köln 2010

- ^{lxiv} vgl. Wolfgang Kostujak: „Das A.B.C. der Klangrede IV, , Messanza: Lauter klingvolle Rohkost - Ein *Quotlibet* von *allerley Kräutern* aus der Küche des Herrn Praetorius“, in „CONCERTO“ Ausgabe 234, Köln 2010
- ^{lxv} Johann Mattheson: „Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739, S. 125
- ^{lxvi} Joachim Burmeister: „Musica poetica“, Rostock 1599, S. 65
- ^{lxvii} Johann Georg Ahle: „Musicalisches Sommer-Gespräch“, Mühlhausen 1697, S. 16
- ^{lxviii} Athanasius Kircher: „Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni“, Rom 1650, achtes Buch S. 144
- ^{lxix} Johann Georg Ahle: „Musicalisches Sommer-Gespräch“, Mühlhausen 1697, S. 17
- ^{lxx} Das klassische *Homoioteleuton* bezeichnet ein gleichartiges Auslauten von Worten und Redewendungen, das Musikschrifttum überträgt diese Vorgabe zunächst – zwischen Johann Nucius 1613 und Athanasius Kircher 1650 – auf das Phänomen eines gleichzeitigen Auslautens mehrerer Stimmen, erst Thomas Balthasar Janowka beschreibt 1701 eine Figur mit dem Namen „*similiter desinens*“, deren Effekt dem klassischen *Homoioteleuton* sehr nahe kommt. Der Neologismus, den Janowka wählt (eine Lehensübersetzung des ursprünglich griechischen Wortes ins Lateinische), gibt ihm die Möglichkeit, den Effekt des *Homoioteleutons* präzise zu beschreiben, ohne Veränderungen an den Arbeiten seiner Vorgänger vornehmen zu müssen.
- ^{lxxi} Joachim Burmeister: „Musica poetica“, Rostock 1599
- ^{lxxii} Johann Mattheson: „Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739, S. 235
- ^{lxxiii} Gallus Drechsler, Praecepta musicae poeticae, hrsg. von B. Engelke in: Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 49/50 (1914/15), S. 213-250
- ^{lxxiv} Joachim Burmeister, Musica poetica, Rostock 1606, S. 73f.
- ^{lxxv} Johann Mattheson: „Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739, S. 235
- ^{lxxvi} Anton Reicha / Carl Czerny: „Traité de haute Composition musicale II“, Paris 1826
- ^{lxxvii} Hartmut Krones: „Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft“, in: „Zeitschrift für Kulturwissenschaften“, Wien Juni 1998
- ^{lxxviii} Jacob und Wilhelm Grimm: „Deutsches Wörterbuch“, Bd. 31, Leipzig 1854
- ^{lxxix} Ursula Kirkendale: „The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian“, in: JAMS 33 1980, S. 88-141
- ^{lxxx} Christian Rieger: „Zur Interpretation von Bachs Musikalischem Opfer“, in: „Romanischer Sommer Köln 2006“, Köln 2006, S. 27
- ^{lxxxi} vgl. Endnote xix in: Wolfgang Kostujak: „Das A.B.C. der Klangrede V, ,Das hohe Gericht: Das klangerhetorische Gedankengebäude als Ganzes - Musikalische Großwerke als rührende Reden und ihr Inhalt als außermusikalisches Programm“, in „CONCERTO“ 235, Köln 2010
- ^{lxxxii} Albert Schweitzer: „J. S. Bach: „Le musicien poète“, Paris 1905, (dt. Wiesbaden 1908)
- ^{lxxxiii} Karl Hesselbacher: „Der fünfte Evangelist. Das Leben von Johann Sebastian Bach - dem Volk erzählt“, Stuttgart Quell-Verlag 1934
- ^{lxxxiv} Arnold Schering: „Beethoven in neuer Deutung“, Leipzig 1934
- ^{lxxxv} Arnold Schering: „Beethoven und die Dichtung“, in: „Neue deutsche Forschungen, Abt. Musikwissenschaft, Bd. 3“, Berlin 1936
- ^{lxxxvi} Wilibald Gurlitt: „Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit“ (1944), Wiesbaden 1966
- ^{lxxxvii} Wolfgang Kostujak: „Das A. B. C. der Klangrede: ‚Mit Pfeil und Bogen – Von den klangerhetorischen Zeichen und ihrer Interpretation‘“ Artikel III, in „CONCERTO“ 233, Köln 2010
- ^{lxxxviii} Friedrich Smend: „J. S. Bach: Kirchenkantaten“, Christlicher Zeitschriftenverlag Berlin 1948/1966
- ^{lxxxix} Gerd Zacher: „Die riskanten Beziehungen zwischen Sonate und Kirchenlied: Mendelssohns Orgelsonaten op. 65 Nr. 1 und 6“ in: „Edition Text u. Kritik“ S. 34-45 („Musik-Konzepte“ 14/15), München 1980
- ^{xc} Armin Koch: „Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy“, Vandenhoeck & Ruprecht 2003
- ^{xc1} Janina Klassen: „Figurenlehre und Analyse - Notizen zum heutigen Gebrauch“, in: „ZGMTH, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 3/3“, Hildesheim 2006, S. 285ff.
- ^{xcii} ebd.
- ^{xciii} Dietrich Bartel: „Handbuch der musikalischen Figurenlehre“, Laaber 1986
- ^{xciv} Peter Sloterdijk: „Gottes Eifer. Vom Kampf der drei Monotheismen“, Verlag der Weltreligionen 2007, S. 166
- ^{xcv} „Current Biology“, Volume 19, Issue 7, Cell Press, Maryland Heights 2009
- ^{xcvi} vgl. Wolfgang Kostujak: „Das A.B.C. der Klangrede VI, ‚Figur und Analyse: Risiken und Nebenwirkungen - Vom lästigen Grundbrummen im Ohr der Exegeten‘“, in „CONCERTO“ 236, Köln 2011
- ^{xcvii} vgl. Endnote XV in Wolfgang Kostujak: „Das A.B.C. der Klangrede VI, ‚Figur und Analyse: Risiken und Nebenwirkungen - Vom lästigen Grundbrummen im Ohr der Exegeten‘“, in „CONCERTO“ 236, Köln 2011
- ^{xcviii} Daniel Schwenter: „Deliciae Physic-Mathematicae, Oder Mathemat vnd philosophische Erquickstunden“, Nürnberg 1636
- ^{xcix} Athanasius Kircher: „Musurgia universalis“, Rom 1650
- ^c August II. v. Braunschweig-Lüneburg („Gustavus Selenus“): „Cryptomenices et Cryptographiae“, Lüneburg 1624
- ^{ci} Walter Filz: „Auf Wiedersehen in Babylon, oder: Die Utopie der Kunstsprachbauten“, Südwestrundfunk 2005
- ^{cii} Originalwortlaut: „*Musica est exercitium arithmeticae occultum*“, Brief G. W. Leibniz an Christian Goldbach vom 17. April 1712
- ^{ciii} der Zeitpunkt, zum Bach-Jahr 1950 mit der Entdeckung an die Öffentlichkeit zu treten, war zweifellos günstig, tatsächlich operierte Smend 1950 aber bereits seit mehreren Jahren mit Mitteln der Gematrie, vgl. Endnote xii
- ^{civ} Smend: „J. S. Bach bei seinem Namen gerufen“, Bärenreiter 1950, S. 12
- ^{cv} um nur einige Monografien zu nennen:
- Harry Hahn: „Symbol und Glaube im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers“, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1973
 - Henning Siedentopf: „Johann Jacob Froberger – Leben und Werk“, Stuttgarter Verlagskontor 1977, S. 78ff.
 - Kees v. Houten: „Bach en het getal“, Zutphen 1985
 - Helga Thoene: „Johann Sebastian Bach, Ciaccona – Tanz oder Tombeau? Eine analytische Studie“, Dr. Ziethen-Verlag 2001
- ^{cvi} Helga Thoene: „Johann Sebastian Bach, Ciaccona – Tanz oder Tombeau? Eine analytische Studie“, Dr. Ziethen-Verlag 2001
- ^{cvii} Friedrich Smend: „Johann Sebastian Bachs Kirchen-Kantaten“, Bd. 3, Berlin 1947, S. 21
- ^{cviii} Die Buchstaben „I“ und „J“ beanspruchten damals nur eine Stelle bei der Aufzählung, und in den meisten Alphabeten fehlten „V“ und „W“ als eigenständige Lettern.
- ^{cix} Henning Siedentopf: „Johann Jacob Froberger – Leben und Werk“, Stuttgarter Verlagskontor 1977, S. 78ff.
- ^{cx} Brief C. Ph. E. Bachs an Nicolaus Forkel vom 13. Januar 1775